مصادر تبرير العمل الفني؛ دراسة استقصائية لأستكشاف منطلقات الشعور بالجمال

إعداد

الدكتور بدر محمد المعمري

أستاذ مشارك جامعة السلطان قابوس

الدكتور اسلام هيـــبة

أستاذ مساعد جامعة السلطان قابوس

ملخص:

ينتج الفنان عملة الفني مستخدماً أدوات مادية ملموسة في مكان منعزل عن مكان عرض العمل الفني غالباً. وعند حلول مرحلة العرض يتغير شكل المحيط الذي أنتج فيه العمل من ناحية، وتصبح المشاعر الذي قادته إلى إنتاج العمل قد تلاشت غالباً وتغيرت من ناحية أخرى. وفي ظاهر الأمر لا توجد أي معضلات في هذا الشأن، وما يحدث غالباً هو أن الفنان يتحدث بصيغة الماضي عندما يعبر لفظياً عن عملة الفني أمام الجمهور. ألا أن ارتباط شأن الشعور بتفسير وتبرير العمل الفني للفنان أصبح يحمل الكثير من التناقضات في ظل حالة التمثيل التي يتقمصها الفنان في صالات العرض، وهو ما من شأنه أن يؤثر على مصداقية عمليات عرض الفنون وأثرها على المتذوق والمتلقي. فالشعور شأن غريزي بالنسبة لبعض المنظرين، ولكنة ثقافي مكتسب بالنسبة إلى فريق آخر، وبيولوجي صرف بالنسبة إلى فريق ثالث. ومنذ مطلع الثمانينيات أصبحت فكرة المشاعر الفطرية هي السائدة مما تسبب في صناعة مفاهيم جديدة أثرت على كافة جوانب حياة الإنسان ومنها الفن التشكيلي. كذلك فأن ظهور مصطلحات رديفة أسهمت في زيادة التداخل وعلى رأسها تعاطف المتلقي مع تلك المشاعر التي عبّر عنها الفنان فأصبح شأن مصداقية النظر إلى العمل الفني مركبة بوجود الشعور من الفنان والتعاطف من المتلقي. تأتي هذه الدراسة لتستقصي شأن الشعور وعلاقته بالتعبير عن مكنون العمل الفني وفقاً لمصادر الشعور الثلاثة الرئيسية (الميكانيكية البيولوجية –الغريزة –الثقافة).

الكلمات المفتاحية: الفن– الشعور – الميكانيكية البيولوجية –الغريزة – الثقافة

Abstract:

Usually artist producing his artwork by using tangible tools in isolated space and that area regularly different than the exhibiting areas. And once he moves his artwork to the

exhibiting space and expressing about his artwork his feelings became different than what he felt in the time of making the artwork. In fact, the relationship between feelings and its relation to artwork effecting exhibiting art because of artist credibility and self-contradiction. For specialists, feelings connected to three different areas of studies including instinct, biological, and cultural aspects. In the end of 1980s innate feelings became the only explanation of for feelings understanding, and that effected all human life aspects. This study will investigate the issue of feelings and its relationship to art within three areas of studies including: instinct, biological, and cultural aspects.

Keywords: Art- Feeling -Biological Mechanics – Instinct – Culture.

مقدمة:

كما رأى عالم النفس السويسري كلاوس شيرير (Klaus Schierer) فأن الشعور يشتمل على عمليات بالغة التعقيد تلامس مكونات بشرية متعددة تشمل المعرفة (فلا شعور دون أن نعرف)، والأثر الفيسيولوجي (فلا شعور دون أن تظهر آثاره على أجسادنا)، والأثر التعبيري (فلا شعور دون أن يظهر على ملامح الوجه او الصوت)، والموقف الحسي الواضح (فكل شعور صادر عن الإنسان يقف وراءه موقف إيجابي او سلبي تجاه مسبب الشعور) (Scherer, 2010). وعلية فأن المكونات الأربعة وهي المعرفة، والأثر الفسيولوجي، والأثر التعبيري والموقف الحسي للشعور كلها تعمل كمنظومة خوارزمية متحدة لا يمكن بتر أي منها وعزله عن المكونات الأخرى كما يتضح من منظور شيرير. الا أن أهمية الشعور في صناعة الإنسان الحديث ومواقفة ندركها تماماً عندما نجد تدخل الشعور في صناعة الموقف

البشري منافساً للغرائز من جهة والتفكير العقلي المجرد من جهة أخرى (MacLean, 1973). فلا يمكن أن يتم أنكار تدخل الغريزة والتفكير العقلي المجرد في صناعة الموقف الإنساني تجاه أي حدث، الا أنهما سواء الغريزة او التفكير العقلي لا يعملان دون الحضور التام للشعور في اتخاذ تلك المواقف. وبعبارة أكثر وضوحاً، فأن الشعور اشترك مع كل من الغرائز والتفكير العقلي في صناعة موافقنا وأحكامنا.

وقبل أن نسبر علاقة الشعور بالفن والتعبير الفني على وجه الخصوص، فأننا بحاجة إلى استطلاع النموذج الإرشادي للعلم حول المشاعر، وكيف ينظر العلم الحديث اليها. ويأتي في مقدمة هذه التساؤلات الإجابة على سؤال: هل المشاعر فطرية؟ كونه أحد أهم الأسئلة التي يستلزم تمحيصها لتأسيس هذا المبحث وأهدافه. فأنه فيما لو كانت المشاعر فطرية فأن ذلك سيوفر أرضية خصبة لتشابه ردود الأفعال دائماً، فمهما اختلفت الأماكن والأزمنة، سوف تتقارب ردة فعل أي متذوق تجاه أي عمل فني مع ردة فعل شخص آخر يختلف عنه في اللغة أو المنطقة الجغرافية أو الأصول والأجناس غالباً. وفي المقابل إذا ما كانت المشاعر مكتسبة ثقافياً واجتماعياً فأنة من المفترض أن تتوفر أرضية خصبة أوسع لاختلاف الآراء عند تذوق المنتج الفني، ولكن ذلك لن يلغي التشابه أحيانا نظراً لأشتراك أفراد المجتمع وتراضيهم على ردود أفعال مكتسبة متشابهة.

وخلافاً لقضية المكتسب والفطري فيما يتعلق بالشعور الإنساني تجاه المواقف (شاملاً التعبير الفني الذاتي للفنان)، فأنه من الأهمية بمكان ان نتعرض إلى أهمية نظريات الشعور المرتبطة بالجسد والجانب البيولوجي للإنسان. وهو شأن بدأ نوعاً ما مع بدايات نظريات التطور وعلى رأسها نظرية النشوء والارتقاء لداروين عندما تحدث عن ردود فعل حواجب الشمبانزي عند شعور الدهشة في حالة مشابهه لشعور الدهشة لدى البشر (Hübl, 2013). الا أن نظريات التطور عموماً وفي فترة تأسسها لم يكن عطاءها كافياً لتفسير الشعور البشري بوجه الخصوص، فجاءت نظريات أكثر تمكناً صبت في صالح التفسير البيولوجي للشعور وفي مقدمتها ما اشتهرت لاحقاً بنظرية

جيمس–لانج (James–Lange) مطلع القرن العشرين. وهي نظرية صادمة ظاهرياً حيث قوبلت بالنقد الشديد كونها قد قدمت الفعل الفيسيولوجي على الشعور (مثال: أن الإنسان يضحك لذلك هو سعيد وليس العكس)، وعلية جاءت كثير من الدراسات رافضة لهذه النظرية لمخالفتها الطبائع البشرية والحيوانية على السواء (الحمراني، ٢٠١٦). فلو أخذنا بوجهه نظر نظريات كلاً من جيمس ولانج وطبقناها على حقل الفن التشكيلي سنجد أننا في وضع أكثر تعقيداً فيما يخص الشعور، فمن يقدم عملاً يعبر عن شعور الحزن مثلاً، فأن تعبيره الفني التشكيلي يفترض أن يسبق حزنه، وبهذا تصبح عملية ارتباط الفن والتعبير بالشعور عملية قد أنقلبت رأساً على عقب. ومع الفشل الظاهري الصريح لنظريات الجسد الفيسيولوجية الا أن محاولة الالتفاف لم تتوقف، فقدم أنطونيو داماسيو (Antonio Damasio) نظرية تعديلية حاولت أن تفرق ما بين الشعور وتجربة الشعور، في محاولة يائسة لأعاده تراث جيمس و لانج إلى النموذج الإرشادي للعلم مرة أخرى (Damasio, 2003). ولكن لا زالت المشاعر مكون ناتج عن واقع بيولوجي محض مهما تدخلت العوامل الثقافية أو تكونت عبر عملية تعليم صريحة كما رأى داماسيو في كتابة المهم (الشعور بما يحدث: دور الجسد والعاطفة في صناعة الوعي). فأنة في هذا الكتاب المهم تم تأطير الشعور والعواطف تأطيراً بيولوجياً صريحاً وأصبحت الثقافة والتعلم محدودة التدخل في صناعة وعينا العاطفي وشعورنا. فكما رأى داماسيو فأن "العواطف عبارة عن مجموعات معقدة من الاستجابات الكيميائية والعصبية التي تشكل نمطاً" (Damasio, 2000) . وتكتمل صراحة داماسيو، وهو أحد اهم علماء النفس المتخصصين في دراسة الشعور والعواطف في القرن العشرين، عندما ذكر بشكل مباشر في ذات الكتاب قولة بأنه "بالرغم من حقيقة أن الثقافة والتعلم يغيران تعابير العواطف ويمنحانها معاني أخرى، ألا أن العواطف هي عمليات محددة بيولوجياً، تعتمد على أجهزة دماغية محددة صلبياً" (Damasio, 2000). ولذلك يعتبر هذا موضعاً مهماً للدراسة والتمحيص من قبل القائمين على الحركة التشكيلية سواء كانوا فنانين أو نقاد أو متذوقين، فكما تشير كثير من المقالات الفنية والنقدية وكذلك الحوارات المسجلة، فان كثير من العاملين في

هـذا الحقـل لا يعيـرون الجانـب البيولـوجي للعواطـف اهتمامـاً حقيقـاً، بـل أنـه لا تـزال العواطـف والمشـاعر بالنسـبة للـبعض مـنهم مـا هـي الا جـزء مـوازي لفكـرة الـروح المنفصـلة عن الجسد.

لا يتوقـف الأمـر فقـط حـول الفطريـة او الاكتسـاب فيمـا يخـص دور المشـاعر والعواطـف مـن جهـة، أو بـين الـدور الـذي تلعبـه البيولوجيـا مقارنـة بـدور الثقافـة فـي تشـكيل المواقـف مـن خـلال ردود فعـل المشـاعر والعواطـف مـن جهـة أخـرى. بـل أن الأمـر بـالغ التعقيـد عنـدما نجـد أن العواطـف والمشـاعر الصـادرة مـن الإنسـان قابلـة لتفاسـير متعـددة. لقـد قـدم بـول أيكمـان (Paul Ekman) أكثـر مـن ١٥ كتابـاً حـول المشـاعر والعواطـف وعلاقتهـا بالتعـابير الظاهريـة علـى الإنسـان، وهـو واحـدا مـن أهـم البـاحثين الـذي أمعنـوا التأكيـد علـى شـمولية المشـاعر وتعـدد التعـابير لكـل شـعور فـي القـرن العشـرين. أن تعـدد التعـابير لكـل شـعور (مثـال: وجـود ٦٠ تعبيـر مختلـف لشـعور الغضـب لـدى الإنسـان فـي المثـال الـذي قدمـه ايكمـان فـي كتابـة المـذكور أعـلاه) زاد مـن تعقيـد الأمـر نظـراً لأن كـل شـعور أصـبح قـابلاً للتأويـل، وعليـة فـان المشـاعر والعواطـف عنـدما تتعلـق بـالفن التشـكيلي أو تذوقـه لـن تكـون فـي منـأى هـي الأخـرى عـن التأويـل والتفسـير أيضـا. فلوحـات جاكسـون بولـوك (Jackson Pollock) الشـهيرة والتـي تعتمـد علـى ألقـاء اللـون عشـوائياً علـى اقمشـه الكـانفس قابلـة للتبريـر والتفسـير بمشـاعر مختلفـة قـد يصـل الاخـتلاف فيمـا بينهـا إلـى حـد التنـاقض (قـد يلقـي الفنـان اللـون عشـوائيا نتيجـة حالـة حبـور وسـعادة، وقـد يلقيهـا نتيجـة حالـة اكتئـاب، الا أن النتيجـة النهائيـة مـن الصـعب تصـنيفها من ناحية الشعور والعاطفة بنهاية إنتاج العمل الفني).

تجـدر الإشـارة هنـا إلـى أهميـة الثقافـة، والغرائـز فـي صـناعة الشـعور بعـد تجـاوز الجانـب البيولـوجي، فأنـه مهمـا اعتـددنا بالجانـب البيولـوجي فأنـة لـن يتعـدى دور الـدماغ المسـؤول عـن تلـك العواطـف والمشـاعر الـدور الـذي يلعبـه القلـب فـي ضـخ الـدم، أو الكليتـين فـي تنظـيم فلتـرة السـوائل. ولنضـرب مـثلاً علـى ذلـك النمـوذج الـذي قدمـه أنطونيـو داماسـيو فـي كتابـه آنـف الـذكر عنـدما تحـدث علميـاً وبيولوجيـا عـن (ميكانيكيـة العاطفـة). فلـيس مـن

المنطق أن نستند إلى الجانب البيولوجي لتقدير قوة العاطفة لدى الفنان أثناء إنتاج عملة الفني، لأنه وبكل بساطة سيكون علينا أن نقتنع بأن العاطفة والشعور التي أدت إلى اختلاق التعبير الفني كانت نتيجة تغيرات هائلة حدثت في أعضاء أكثر دقة من الأوعية الدموية والجلد والقلب، وان تلك العاطفة ما هي الا نتيجة أفراز هرمونات مثل الكورتيزل الذي يتسبب في تغيير الصيغة الكيميائية للمحيط الداخلي، أو أفراز البيبتيدات التي تغير عمل الدوائر الكهربائية للدماغ (Damasio, 2003). هكذا فسر داماسيو حدوث الشعور والعاطفة بيولوجياً، وهي بلا شك عملية صحيحة علمياً ولكنها غير كافية فيما يخص صناعة الشعور لدى الفنان المنتج للعمل الفني.

شكل (١): الفنان الأمريكي جاكسون بولوك، رائد المدرسة التعبيرية التجريدية في الفن خلال النصف الأول من القرن العشرين.

أنه يتبين مما سبق بأن جميع من يشترك في صناعة الشعور شاملاً الميكانيكية البيولوجية، والغرائز، والثقافة كلها تشترك في سمات التشابه والانتقال والتشارك بين البشر، وهو في حقيقة الأمر ما جعل شأن دراسة الشعور والعاطفة أمراً بالغ التعقيد.

فنحن البشر متشابهون بيولوجياً، ونحن البشر متقاربون غريزياً، ونحن البشر متناقلون للثقافة لإسباب تتعلق بالحواس أيضا. وعلية يصعب تقرير أثر أي من الميكانيكية البيولوجية او الغرائز أو الثقافة لكل موقف من مواقف الشعور والعاطفة في عمليات إنتاج الفن أو تذوقه. وحتى وان وجدت نماذج واضحة يمكن من خلالها تحديد باعث الشعور والعاطفة بسبب تاريخها، فأن مجمل الأعمال الفنية بحاجة أكبر إلى تفنيد. فان من السهولة بمكان أن ندرك أن وقوف الجماهير أمام لوحة الموناليزا، وظهور تعابير عاطفية تجاه هذا العمل الفني يعود إلى سبب (ثقافي) غالباً، مع خفوت لبواعث (الميكانيكية البيولوجية) أو (الغرائز). وفي مثال لوحة الموناليزا المثال يبدو سهلاً وواضحاً لكنة في عموم تذوق الإنتاج الفني يتحول الأمر إلى تحد كبير في ظل غياب أثر التاريخ كما حدث في مثال لوحة الموناليزا. نخلص في نهاية المقدمة إلى إدراك أثر كلاً من: الميكانيكية البيولوجية، والغرائز، والثقافة، وعلية فأنة من الأهمية أن ننظر إلى الشعور وعلاقته بصناعة الفن وتذوقه من هذه الزوايا الثلاث عن كثب.

مشكلة البحث:

دائما ما يقف الشعور في موضع بالغ الحساسية عندما يرتبط بالفن التشكيلي وآلية تفسير حضورة في تفسير العمل الفني يكتنفها الغموض والارتياب. فأصبح الفنان والمتلقي في حالات كثيرة يربطون بين الشعور الظاهر في العمل الفني وبين تفسيره بطرق غير واضحة وتفتقد في مواضع كثيرة إلى المصداقية. لذلك اصبح شأن الشعور غامضاً وقابلاً للتأويل في المقالات النقدية أو اللقاءات المصورة أو التعبير اللفظي من قبل الفنان في المعارض الفنية. لقد اصبح شأن الشعور موضعاً بحاجة إلى فهم واضح وجلي من جميع النواحي ذات العلاقة. لذلك تأتي هذة الدراسة بفرضية تقوم على النظر إلى شأن الشعور وعلاقته بالفن التشكيلي من زوايا بيولوجية وغريزية وثقافية، وهو ما من شأنه أن يقدم تصور شامل لعلاقة الشعور بالفن بإدوات بحثية واستقصائية علمية صرفة.

منهج الدراسة:

من اجل تحقيق أهداف هذه الدراسة استعان الباحثين بالمنهج الوصفي التحليلي. من خلال موضوع الدراسة ذو الطبيعة المتشعبة المرتبطة بعلم النفس والثقافة والبيولوجيا، يمكن أعتبار هذه الدراسة ذات طبيعة شاملة أحتاج من خلالها الباحث إلى مناهج ووسائل جمع بيانات مختلفة من مراجع أغلبها نصوص المراجع الأصلية والكتابات النقدية حولها. ويرجع الأمر هنا إلى تشعب مصادر الدراسة من خلال الاطلاع على حقول معرفية تلامس موضوع الشعور ولكنها حقول علمية متباعدة ومتشظيه. ولأجل تحقيق اهداف الدراسة كما وصفها الباحثين، كان المنهج الوصفي التحليلي في نهاية المطاف متسيداً على الدراسة. وربما اتى ذلك من الطبيعة الخاصة بهذا المنهج حيث أنه يجمع بين منهجين فعلياً هما المنهج (الوصفي) والمنهج (التحليلي) وعلية فان استخدامة قد وافق أهداف الدراسة. الجدير بالذكر أن ما دفع الباحثين لتبني هذا المنهج هو قدرته على قراءة المشكلة (الظاهرة) وتحليلها، ووضع الحلول لها من خلال مقارنة الظواهر. ولتحقيق تلك الأهداف كان لا بد من الاطلاع على تجارب علمية وفنية ونماذج ذات الصلة بعلاقة الفن بالشعور من الزوايا الثلاث : الميكانيكية البيولوجية و الغرائزو الثقافة.

أهداف الدراسة: من خلال ما تقدم، فقد هدفت هذه الدراسة إلى تحقيق ما يلي:

١. اعادة النظر في شأن الشعور وعلاقته بالفن التشكيلي من خلال اسهامات العلم في حقول معرفية بالغة الارتباط به وهي الميكانيكية البيولوجية و الغرائز و الثقافة.
٢. وضع تصور أكثر وضوحاً في يد الفنان عند تقديم اعمال فنية مرتبطة بشأن الشعور.
٣. تقليل الفجوات البحثية لدى الفنان بين العلوم البينية التي أهتمت بشأن الشعور، بحيث يصبح لدية تصور اكثر مصداقية وتعبيراً.

اسئلة الدراسة:

١. إلى اي مدى يمكن وضع تصور أكثر و ضوحاً ومصداقية لدى الفنان التشكيلي او الناقد الفني لمفهوم الشعور وعلاقته بالفن التشكيلي؟

٢. إلى اي مدى يمكن أن يسهم تصورنا البيولوجي للشعور في فهم الاعمال الفنية التي تركز على الشعور في موضوعاتها الفنية؟
٣. إلى اي مدى يمكن تفكيك غموض الغريزة وعلاقتها بالشعور في حقول الفن التشكيلي؟
٤. ما هو الاسهام الذي قدمته الثقافة وتناقلها فيما يتعلق بفهم الشعور وعلاقته بالانتاج الفني؟

الشعور في التجربة الفنية من زاوية الميكانيكية البيولوجية: في كتابة ذائع الصيت (The Tell-Tale Brain) قدم عالم الأعصاب الأمريكي الهندي راما شاندران (Ramachandran) القوانين التسعة التي يرى أنها سبباً في صناعة شعور الفنان الصانع للفن أو المتلقي المتذوق له. كان عنوان الفصل السابع من ذلك الكتاب (الجمال والعقل: نشوء الاستطيقا واستجابة العقل البشري للجمال)، وهو فصل يحمل مدخلاً جديداً لتقدير الفن وإنتاجه أطلق علية لاحقاً (علم الجمال العصبي) (Ramachandran, 2012). حاول راما شاندران من خلال هذا المنشور أن ينظر إلى شعور الفنان المنتج للفن والمتذوق للفن من زاوية عصبية بيولوجية صرفه، ومن خلال تلك الدراسة استخرج ما أطلق عليها القوانين التسعة للاستطيقا (علم الجمال). لكنها في الحقيقة لا تبدو مختلفة في مجملها عما قدمته نظرية الجشتالت الشهيرة، حيث ظهرت القوانين التسعة مشابهة في معظمها لتصور الجشتالتيون وهي التجمع، وتحول الذروة، والتباين، والعزل، والاختباء، والمقت من الصدف، والأنتظام، التناظر والمجاز. الا أن راما شاندران حاول أن يزيل الغموض أكثر، بما توفرت لدية من أدوات عصرية (الاشعات المقطعية بأنواعها المتقدمة)، ولذلك نجدة يقدم نقداً صريحاً لمنظري الجشتالت ونظريتهم الخاصة بأدوات الأدراك عندما قال " كان علماء النفس الجشتالت جيدون في أظهار قوانين الإدراك ولكن لم يجيبوا بشكل صحيح فيما يتعلق بوجودية هذه القوانين أو كيف جاءت لتكون نفسها المنصوصة في العمارة العصبية في الدماغ"(Ramachandran, 2012).

سواء كانت قوانين نظرية الأدراك الجشتالتية الكلاسيكية، او قوانين علماء الأعصاب ومنها قوانين راماشاندران التسعة، فأن الشعور والعواطف الإنسانية تدخل على المحك في استقبال ورضى الإنسان بسيطرة تلك القوانين عليه. فانة على سبيل المثال، ورغم أن قانون (الاستمرارية) الجشتالتي مثلاً هو قانون أدراك حتمي بيولوجي يقع على الإنسان ويقبل به مجبراً، الا أن (الشعور بالارتياح) يعتبر نتيجة عاطفية حدثت بسبب وجود سمة الاستمرارية في المنتج البصري كاللوحات الفنية مثلاً. ولهذا يعتقد المتحمسون للميكانيكية البيولوجية كباعث للشعور في مجال الفن (سواء على المُنتج للفن او المتذوق) أنه أساس بعث الشعور والعاطفة، وانه يتجاوز أهمية كلاً من الثقافة والغريزة رغم عدم أنكار دورهما. الا أنه يجب أن ندرك أن معظم ما طرحة المتحمسون للميكانيكية البيولوجية يصب في صالح فكرة رد الفعل وليس الفعل، فالمكونات العصبية البيولوجية دائما ما توفر لنا ما يشبه ردود الأفعال وليس أفعال باعثة على صناعة الفن والأبداع البصري بأنواعه. فأجسامنا وعصبونات أدمغتنا وشعر جلودنا ودموعنا ما هي الا ردود أفعال لحدث او شعور حصل قبل تلك الردود البيولوجية. ولذلك أصبح للبعض أن التنافس الحقيقي في بعث الشعور بتجربة فنية غالباً ما سوف يكون بين الغرائز والثقافة، فهما يمثلان ما يشبه الروح مقارنة بالميكانيكية البيولوجية والتي تشبه الجسد.

الشعور في التجربة الفنية من زاوية الغرائز: بالرغم من قلة استخدام مصطلح الغريزة عند الحديث عن البشر مؤخراً لأسباب تتعلق بقدرة الإنسان على تجاوز الغرائز كما يرى معظم علماء النفس، الا أن الغريزة لا زالت أرضا خصبة في حقول معينة وعلى رأسها السلوك الجنسي، وعلم الجمال، واللغة (Blumberg, 2016). أن فكرة الغرائز بالغة الغموض مقارنة بكل الأفكار والأطروحات النفسية والفيسيولوجية نظراً لبقائها كمنطقة تلامس منطقتين مختلفتين وهما منطقة البيولوجيا الحيوية من جهة والثقافة من جهة أخرى. وحتى عندما لم يقبل علماء المدرسة السلوكية المتطرفة بفكرة الغرائز كمكون بشري موثوق، واعتبروا بأن السلوك البشري دائما مدفوع بما سموه الآلة

البيولوجيــة، الا أنهــم آمنــوا بــأن بعــض العواطــف لا مفــر مــن اعتبارهــا جــزء لصــيق بالإنســان فطريــاً وخصوصــاً عواطــف الحــب والغضــب والخــوف. وعنــدما يــأتي الحــديث حــول الجانــب الفطــري لــدى الإنســان، يصــبح امــر الغرائــز أكثــر تعقيــداً، فانــه لــبعض مــدارس علــم الــنفس لــيس كــل سـلوك فطــري هــو سـلوك غريــزي لكــن العكــس صــحيح، فكــل سـلوك غريــزي هــو جــزء مــن الفطــرة. وبمــا أن الفطــرة شــيء قابــل للتغيــر (بعكــس الغريــزة)، فــأن القبــول بفكــرة أن الغريــزة جــزء مــن الفطــرة قــد يجعــل الأمــر أكثــر تعقيــداً. فــالغرائز لا بــد أن تكــون: تلقائيــة لا يمكــن مقاومتهــا أو تجاهلهــا، ويشــترك فيهــا جميــع أعضــاء النــوع (البشــر مــثلاً) دون اســتثناء، وتــتحكم فــي ســلوك الكــائن البشــري دون الحاجــة إلــى أن يتــدرب عليهــا. وبنــاء علــى الشــروط الثلاثــة للغريــزة أو للســلوك الغريــزي، فــأن لــيس جميــع العواطــف والمشــاعر التــي يتــداولها حقــل الفــن والقــائمين عليــة (الفنــانين والمتلقــين) تنطبــق عليهــا تلــك الشــروط. فانــة علــى ســبيل المثــال تــأتي مشــاعر كــلا مــن (الخــوف – الحــب – الحــذر) متوافقــة مــع شــروط الغرائــز الثلاثــة، ألا أن مشــاعرا مثــل (الفضــول –الغيــرة) فأنهــا متفاوتــة بــين أنســان وآخــر، وقــد تنعــدم لــدى بعــض البشــر، وعليــة لا يمكــن وصــفها بالغرائز.

الا أن عــدم جعــل مفهــوم الفطــرة مــواز لمفهــوم الغريــزة قــد يفقــدنا ميراثــاً علميــا ثريــاً فيمــا يتعلــق بمبحثنــا حــول علاقــة الشــعور بالجمــال مــن جهــة، والغرائــز مــن جهــة أخــرى. فــالميراث الــديني (الإســلامي خصوصــاً) قــارب بــين الفطــرة والغريــزة عنــدما درس الجمــال. فكــان الــربط بــين الغرائــز والفطــرة مــن خــلال الدراســات الدينيــة دافعــاً لرؤيــة الجمــال مــن خــلال مفهــوم الفطــرة، فأصــبح الشــعور بالجمــال أمــر فطــري فــي الإنســان (الشــامي، ١٩٨٦). وقــد قــدم صــالح الشــامي كتابــاً ثريــاً بعنــوان (الإحســاس بالجمــال: والفطــرة وأثــر التربيــة) يظهــر مــن خلالــه الرؤيــة الدينيــة الإســلامية لعلاقــة الجمــال والشــعور بــه مــن جهــة والفطــرة مــن جهــة أخــرى. والنظــرة الإســلامية للجمــال قــدمها كثيــر مــن الفلاســفة المســلمين أيضــا وقــد كانــت مرتبطــة لــديهم بــالفطرة، وكمــا جــاء فــي قــول الغزالــي فــي أحيــاء علــوم الــدين: "ولا أحــد ينكــر كــون الجمــال محبوبــاً بــالطبع"، فــي أشــاره منــه بــأن الشــعور الجمــالي

مسألة جُبل الإنسان عليها وهي مطبوعة فيه فطرياً (الغزالي،١٩٠٠). وعليه ربما يكون شأن التدقيق بين الفطرة والغريزة امر بحاجه إلى فسحة بحثية أخرى قد تبعدنا عن الهدف الذي نبحثه في هذا الجزء من الدراسة.

لا شك أن ربط العواطف والمشاعر من جهة والغرائز من جهة أخرى يأتي عبر (الإحساس) وهو ما يشمل حواسنا الخمس الأساسية. فأنه إذا ما ثبت علمياً وجود ارتباط حقيقي بين الإحساس والغريزة، فان ذلك قد يكفل لنا حق الربط بين العواطف والمشاعر من جهة وبين الغريزة من جهة أخرى. ولفهم هذه المعادلة لا بد من العودة إلى العلاقة التي تربط الغرائز بعلم الجمال كونه أقصر الطرق لربط شأن الحس والشعور بالغرائز. وبعبارة أكثر وضوحاً، إذا ثبت أن توجه الإنسان وميلة إلى الجميل شأن غريزي، فأنة لا يمكن أنكار وجود علاقة بين الغرائز والأحاسيس. وفي حالة أثبات ذلك، فأن العلاقة كذلك ستكون حاضرة ولا ريب بين الإحساس (بمعنى الحواس الخمس) والشعور (بمعنى نتيجة وردة فعل).

لقد تحدث عباس العقاد في كتابة (مراجعات في الآداب والفنون) عن أهمية الربط بين الغريزة والجمال عندما انتقد رأي الربط بين حب الجمال عموماً (حتى الجمال في الفن البصري) وبين الغريزة الجنسية لدى الإنسان. ومما ذكره في الفصل الموسوم بـ (أصل الجمال في نظر العلم) في ذات الكتاب قولة:" وهذا الرأي الذي أَجْمَلَهُ ماكس نوردو هو رأي الكافة من العلماء الأطباء الباحثين في المسائل الجنسية، وهو المُعوَّل عليه عند جمهورهم في تفسير ذوق الجمال والشغف بالفنون، فلا تفسير عندهم للفن والجمال إلا أنه ميل مثقف من ميول الغريزة الجنسية ولا مكان للجمال في العالم — على هذا القول — إن لم ننظر إلى الحياة بعين الرجل الذي يشتهي الأنثى أو بعين الأنثى التي تشتهي الرجل، ولا سبيل — على هذا — إلى التحقق من أن الجمال شيء مستقل عن العاطفة الجنسية إلا على شرطٍ واحدٍ هو أن يكره الرجال النساء وأن

يكره النساء الرجال" (العقاد، ٢٠١٤)[١]. كما يظهر من خلال هذا الاقتباس فأن عباس العقاد كان ناقداً لرأي العلماء وعلى رأسهم ماكس نوردو الذي ربط حب الجميل لدى الإنسان والإحساس الغريزي به بغريزة الجنس بين الذكور والإناث فقط في شكل مشابه لنظرة سيجموند فرويد التاريخية لأثر الجنس في توجيه مشاعرنا ورغباتنا. ويأتي رأيه صريحاً بالرفض في موضع آخر في منشورة عندما أكد بالقول: "إن الغريزة الجنسية — لا ريب — من أقوى غرائز النفس وأعمقها وأكثرها تفرعًا وتوزعًا في جوانب الإحساس ودخائل التفكير، وإنها ولا جدال على اتصالٍ وثيقٍ بشعور الجمال ومطالب الفنون لا تراها منعزلة عنها فيما ينظمه الشعراء ويمثله المصورون ويغنيه المنشدون، ولكن ليس معنى ذلك أنها هي أصل كل شعورٍ بالجمال" (العقاد، ٢٠١٤). لا شك أن ما ذكره العقاد في ذلك الفصل من كتابه يطغى علية العاطفة سواء الدينية أو الأدبية، فلم يقدم الكاتب أدلة موثوقة ترتكن إلى العلم وسبر كنه الغرائز وما يتعلق بها من تفاصيل.

ربما كان الربط المحكم بين علم الجمال وبين الشعور قد قدمه فيلسوف وناقد الفن التاريخي بومغارتن (Baumgarten) (١٧١٤-١٧٦٢) (المؤسس الحقيقي للاستطيقا أو علم الجمال) عندما جعل الغاية من الشعور هو الوصول إلى الجمال بشكل صرف. ولتأكيد ذلك الهدف فصل بومغارتن بين المعارف المختلفة، فجعل المعرفة العقلية وسيلة للوصول إلى الحقيقة، وجعل المعرفة المتعلقة بالأخلاق وسيلة لتحقيق الخير، وجعل الشعور – كما أسلفنا – وسيلة إلى الجمال. الا أن بومغارتن قد أخذ علية حدية التصنيف التي ذكرت أعلاه، فقد فصل تماماً بين العقل والجمال عندما عّرف الفن بقوله أنه مادة غير عقلية، وأن الفنون ما هي إلا نوع من الإتقان البشري الموازي للإتقان العقلي (أميرة مطر، ٢٠١٣). وعندما قدم ايمانويل كانط (Immanuel Kant) (١٧٢٤-١٨٠٤) كتابة الأشهر (نقد ملكة الحكم) كان أكثر

[١] نسخة المرجع المستخدمة في البحث هي نسخة كتاب عباس محمود العقاد لكتابة (مراجعات في الآداب والفنون) الصادر من مؤسسة هنداوي، الا أن رأي العقاد في هذا الموضع يعود إلى الطبعة الأولى من ذات الكتاب والتي صدرت في عام ١٩٢٥.

ربطاً بين الشعور الذاتي وبين الجميل، فجاء رأيه الشهير بأن مصدر الجمال هو الشعور الذاتي تجاه الجميل وليس كون الجمال موجود أصلاً في الأشياء الجميلة ذاتها (كانط، ٢٠٠٩). ولذلك وضع كانط شروطه الأربعة الشهيرة التي تدل كل الدلالة على أيمانه بالعواطف والشعور في رؤية الجميل. فجاء شرطة الأول (الكيف) ومن خلاله يتم تقدير الجميل دون الحاجة إلى تحقيق منفعة، وجاء شرطة الثاني (الكم) ومن خلاله لا يستلزم توفير أدلة وبراهين على تقديرنا الجمالي للشيء الجميل، وجاء شرطة الثالث (الجهة) ومن خلالها يرى كانط بأن حكم جميع البشر نحو الجميل يكون متشابهاً بسبب تشابه الذوات الطبيعية البشرية (وربما كان هذا مؤشرا على أيمان كانط بغرائز البشر الثابتة)، وأخيرا شرط (العلاقة) ومن خلاله يتصف الجميل بالغائية دون أن يتعلق بغاية معينة (أميرة مطر، ٢٠١٣). أن نظرة كانط مؤيدة لرؤية بومغارتن حول فلسفة الجمال المعتمدة على الشعور الفردي المستقل للمتلقي دون حساب للزمان والمكان (غريزة)، وكذلك كلاهما يلتقيان في عملية الفصل بين وسائل الوصول إلى المعرفة والتي هي العقل، عن الوسائل التي توصل إلى الإحساس بالجميل وهو الشعور الفردي المدعوم بالحواس.

وفي العصر الحديث قدم الفيلسوف الأمريكي جورج سانتيانا George (Santayana) (١٨٦٣-١٩٥٢) ما يؤيد رؤية الفصل التي قدمها فلاسفة ما بعد عصر النهضة حتى عصر التنوير مثل بومغارتن وكانط عندما أعتبر أن القيم الجمالية تختلف تماماً عن القيم الأخلاقية. فأنة بالنسبة لسانتيانا، فأن القيم الأخلاقية لا بد من وضع قيم غير أخلاقية مقابلها حتى ندرك الفرق، ولكن بالنسبة للقيم الجمالية فان الوضع مختلف تماماً، حيث يرى الجميل جميلاً بإيجابية صريحة ولا يتحتم علينا أن نرى القبيح لندرك الجميل بالشعور والإحساس (Santayana, 1961). لقد ربط سانتيانا بين إدراك الجمال وبين الإحساس والشعور به، حتى أن نفى تماماً أي أدعاء بادراك قيمة جمالية دون أن تكون الحواس الخمس الأساسية سبباً في ذلك الأدراك. وعلية، ومن خلال هذا المبدأ لا يمكن بالنسبة إلى فريق

سانتيانا أن نقبل بفكرة الحديث حول الجميل في أي موقف فني (معرض –عرض – محاضرة) دون وجود تفسيرات متعلقة بالحواس التي تؤدي إلى الشعور. وهنا تأتي أهمية رفض بعض العبارات التي يستخدمها بعض الفنانين خلال عملية التواصل (في المعارض خصوصاً) عندما يشير الفنان إلى قيمة جمالية في عملة الفني ويسترسل قائلاً: "لا أدرى كيف، ولكنة بالنسبة لي يبدو جميلاً". فهذا النوع من العبارات بالنسبة لمدرسة سانتيانا تعتبر غير منطقية، فالإحساس والشعور كان باعثاً لصناعة العمل الفني، وعلية فهو مبرراً له في نهاية المطاف. الا أن الشعور حتى وان كان قد حدث عبر الحواس الخمس (أدوات بيولوجية)، الا أنه وحسب نظرة سانتيانا لا يوجد مستقبل معين في الجسد البشري لذلك الجميل (الدماغ –القلب – الجلد ...الخ)، بل أن عملية الاستقبال تشبه ما ذكره افلاطون في هذا الشأن عندما قال بأن الإنسان يستقبل الجمال عبر النفس، وان الإحساس بالجميل يشبه دق المسامير في النفس، وعند أنغراس تلك المسامير يتنبه الجسد. وأعتقد هنا بأن مدرسة سانتيانا لم تكن مطلعة بشكل كبير على تقدم العلم وخصوصاً علم الأعصاب وعلم النفس الفسيولوجي في ذات العصر الذي كتب فيه سانتيانا كتابه (الإحساس بالجمال)، فأن استخدامه لمثال أفلاطون كان يشبه الاستسلام والضعف أمام فهم الكائن البشري بكل مكوناته الجسدية والنفسية والعصبية.

أن اتصال فكرة إدراك الجميل بالجسد الإنساني غريزياً تعتبر في ظاهرها حلاً، ولكنها في باطنها قد تؤدي إلى التعقيد. فلا يزال لدينا اليوم من يعتقد بأن إدراك الجميل مسألة خارجة عن التكوين البشري الغريزي (متضمناً حتى الحواس الخمس الرئيسية)، وباعتقاد هذا الفريق أن أدراك الجمال مسألة أقرب إلى النفس الخفية منه إلى مادة الجسم الهلامية. أن المسألة بالفعل بالغة التعقيد، وربما العبارة التي أوردتها أميرة مطر في كتابها (مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن) تخبرنا عن عمليات التداخل والتنافر بين العلوم التي حاولت بحث مسألة إدراك الجمال، بقولها: " يثير علم الجمال او الاستطيقا مشكلات لا تدخل تحت عنوان أي علم من العلوم المختلفة" (أميرة مطر،

٢٠١٣، صـ ٢٠). ولذلك ربما أن حديثنا حول الغرائز وعلاقة علم الجمال بها (باعتبار أن علم الجمال هو المظلة الكبرى التي قادت إلى وضع أسس للأحكام الفنية) ربما أصبح حديثاً مجدياً حتى وان توصلنا إلى حقيقة أن الإنسان تجاوز الغرائز عبر منظومة الثقافة خلافاً لمملكة الحيوان مثلاً والتي أبقت على الغرائز نظير افتقادها لأدوات الثقافة.

الشعور في التجربة الفنية من زاوية الثقافة: لم يؤمن كثير من دارسي وفلاسفة علم الجمال بفكرة الجمال الغريزي أو الفطري، وظهر بعضهم معادياً للفكرة كما جاء في قول هيجل مثلا: "وهذا الحس – حس الجمال – ليس فطرياً في الإنسان، كغريزة، أو كشيء معطى له من الطبيعة وممتلك من قبله منذ ولادته، كما يمتلك أعضاءه، العين على سبيل المثال، كلا، إنما المقصود به حس بحاجة إلى التكوين والتدريب" (بدوي،١٩٩٦). لقد ربط هيجل بين الثقافة والاكتساب وبين الشعور بالجمال نافياً قطعاً أي علاقة بين الشعور الإنساني بالجمال وبين الفطرة والغريزة، مما فتح افقاً أوسع لفكرة الثقافة كمصدر أكثر ثقة للجمال إحساسا وصناعة.

عند الحديث عن الشعور او الحكم الجمالي في الفن، يختلف النظر من زاوية مبحث الثقافة عن المبحثين السابقين (التكوين البيولوجي والغرائز) في كون المبحث الثقافي هو مبحث اكتساب وليس فطري كما جرى الحديث سابقاً. لا شك أن استحضار مفهوم الثقافة وتعريفاتها شأن بالغ الأهمية لتأسيس هذا المبحث، ولكن من الأهمية بمكان أن ندرك أن تعريف الثقافة شأن واسع يوازي اتساع العلوم وتشتتها. ولذلك ورغم وجود تعريفات متداولة منسوبة إلى متخصصين مثل مالينوفسكي (Malinowski)، و تايلور (Tylor)، وإدوارد سابير (Edward Sapir)، وكلايد كلوكهون (Clyde Kluckhohn)، وغيرهم الكثير، الا أن المشتركات بين تعريفات الثقافة المتعددة في هذا البحث تعتبر أكثر جدوى واتصالاً. ومن تلك المشتركات ذات العلاقة بموضوع الدراسة من جهة وتعريف الثقافة من جهة أخرى يأتي كلاً من (الصفات الإنسانية المستمدة من الإرث الاجتماعي – الخبرات التي ينتخبها المجتمع ويتناقلها الأفراد

بقبول ورضى – وسائل تنظيم للمعتقدات والقيم)، وغيرها من المشتركات بين تعريفات الثقافة المختلفة. الا أن الربط المباشر والملموس بين الشعور بالجمال أو التعبير الفني من جهة وبين الثقافة من جهة أخرى يأتي من خلال ما يسمى بـ (مكونات الثقافة). فقد ظهرت الفنون والاهتمام بالجمال جلياً عندما تم تفصيل مكونات الثقافة، فشملت الجماليات كمكون ثقافي كلاً من الموسيقى والفن والدراما وغيرها. وفي حقيقة الأمر فأن الثقافة قد تجاوزت كلاً من التكوين البيولوجي والغرائز في تأثيرها على الشعور بالفن في الأدبيات الحديثة بشكل واضح وصريح، فنشأت مصطلحات تشير إلى ذلك وعلى رأسها مصطلح (الثقافة الجمالية) الذي تم تأطيره في كتاب (ما الجمالية؟) لمارك جيمينيز (Marc Jimenez) على سبيل المثال لا الحصر.

الشعور الفني بين التكوين البيولوجي والغريزة والثقافة: مما تقدم وجدنا أن التكوين البيولوجي يتسم بالوضوح والمباشرة، ووجدنا أن الغريزة قد اتسمت بالغموض والتلاشي، ووجدنا أن الثقافة تتسم بالاتساع والتشتت. وكان لكل منها أثرا على الشعور الفني لمن ينتج الفن أو لمن يتذوقه. أننا نستطيع أن نتصور حدوداً واضحة وملموسة لأثر التكوين البيولوجي على الشعور الفني، فكانت نظريات الجشتالت وقوانين علماء الأعصاب وأثرها على أدراك الجمال وتحديد مساراته تجعلنا مؤمنين بهذا الدور، ناهيك عن دور الدماغ البشري بالغ التعقيد في توجيه وصناعة الأبداع الفني من خلال بناء الأفكار واستقبال الصور البصرية وغيرها من العمليات البيولوجية الصرفة التي تقود إلى صناعة الشعور والأبداع الفنيين معاً. فنظرية أنصاف الدماغ والتي تم تعديلها في عام ٢٠١٣ لتصبح مختلفة عن المعتقدات الأولى التي كانت تقوم عليها النظرية في التسعينيات، لا زالت تحتفظ بفكرة تخصص أنصاف الدماغ حتى وان ألغت فكرة هيمنة الأنصاف على بعضها البعض (المعمري، 2020). ولكن برغم ذلك فأن التكوين البيولوجي لن يكون كافياً لتفسير الإبداع البشري إذا ما غابت الثقافة عن كلاً من صانع الفن ومتذوقة. فأنه إذا ما كان التكوين البيولوجي يمثل الآلة المشغلة للإبداع (Hardware)، فان الثقافة تلعب دور الأداة الناعمة الموجهة للموضوع، والموقف

الأخلاقي، والتوجه الاجتماعي، وعلية فهي تشبه النظام المشغل للإبداع الفني (Software). وهنا ربما نكون أكثر اتفاقاً حول دور كلا من البيولوجيا والثقافة بما لا يجعل أي من هذين المصدرين محل اختلاف، ولكن ماذا عن الغريزة؟

بالرغم من المحاولات التي قادها السلوكيين في علم النفس لنسف فكرة الغريزة وألغاء بقاءها في النموذج الإرشادي للعلم خصوصاً في منتصف القرن العشرين، الا أننا نجد الغريزة كفكرة لا زالت تحتفظ ببعض البريق في حقل العلم. فمنذ نهايات القرن التاسع عشر عندما وصف جان هنري فابر الغريزة بكونها: "أيّ سلوك لا يتطلب المعرفة أو الوعي لأدائه"، لا زال نفس المفهوم ظاهراً في منشورات حقول العلوم، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر رأي أماندا سبينك (٢٠١٠) عندما وصفت الغريزة بقولها:" الغريزة في العلوم السلوكية حاليًا، تُفهم عمومًا على أنها الجزء الفطري من السلوك الذي يظهر دون أي تدريب أو تعليم عند البشر" (Spink, 2010). أن صمود المفهوم –رغم محاولات نسفة – دليل بانه لا يزال جزء من الوجدان العلمي ونماذجه الإرشادية رغم مرور أكثر من ١٥٠ عاماً على ظهوره.

ولاستكشاف ووضع تصور نهائي حول أثر الغريزة على استحضار الشعور بالجمال وتقدير الفن لا بد أن نرى ذلك من خلال الأدوات الثمان التي تؤطر مفهوم الغريزة كما ذكرها مثلا مارك بلمبرج (٢٠١٦)، ونحيل تلك الأدوات إلى أسئلة مباشرة ومرتبطة بموضوع الدراسة. وعلية يمكننا طرح الأسئلة الثمانية التالية:

١. بما أن الغريزة تنشأ مع الولادة، فهل الشعور بالجميل وتقديره ينشأ مع الولادة أيضا؟
٢. بما أن الغريزة غير مُتعلّمة، فهل الشعور بالجميل وتقديره شأن غريزي غير متعلم؟
٣. بما أن الغريزة كانت أداة قد تطورت لدى الإنسان قبل استخدامها، فكيف تطور الشعور بالجمال وتقديره لدينا وبقي كأداة صماء بداخلنا حتى اكتشفنا فيما سوف نستخدمها لاحقاً؟

٤. بما أن الغريزة غير قابلة للتغير، فما هي الأساسيات التي يقوم عليها علم الجمال وتقدير الجميل وممارسته مما لا يمكن تغييرها او تحولها؟
٥. بما أن الغريزة شيئا مشتركاً بين أفراد النوع الواحد (البشر في حالتنا)، فلماذا نختلف عن بعضنا البعض في المثل الجمالية وتوجهات تقدير الجمال وممارساته؟
٦. بما أن الغريزة أتت عن طريق الخلق (التصميم الذكي) او عن طريق التطور كما يرى فريق آخر، فلماذا نحاسب أنفسنا عن توجهاتنا نحو تقدير الجمال؟
٧. بما أن الغريزة يتم التحكم بها من خلال الدماغ، فلماذا لم نحتكم إلى الجانب البيولوجي في تقديرنا للجميل وممارسته بعيدا عن غموض الغريزة؟
٨. بما أن الغريزة منسوبة إلى الجينات، فهل يمكننا قراءة واستكشاف الجميل من خلال قراءة الخرائط الجينية المتمثلة في الدنا (DNA)؟

أن الأسئلة الثمانية أعلاه ترتكز على سمات الغريزة كما عرفّها النموذج الإرشادي للعلم، وهي في واقع الأمر أسئلة كبيرة تتجاوز حدود المعارف البشرية الحالية على الأقل. لقد كانت ولا زالت الأسئلة المرتبطة بالغريزة موضع خلاف شديد في حقول علم النفس، والأحياء، والتطور، وغيرها، وعند إضافة أسئلة أخرى اليها مرتبطة بعلم الجمال ذو الأفق الوجداني الصرف، فأن الأحجية تصبح أكثر تعقيداً. ولهذا لا غرابة أن نجد استخدام الحيل اللفظية عند التعامل مع شأن الغريزة في حقول العلم، فقد فضّل المتدينون مصطلح (الفطرة) وفضل علماء النفس مصطلح (الميول) بدلاً من الغريزة، وتم إضفاء لمسات خاصة بالمصطلحات الحديثة من اجل تسهيل الابتعاد عن نقاش الأسئلة بالغة الحساسية فيما يتعلق بالغريزة.

توصية:

ان النظر إلى الشعور الفني من قبل صانع الفن أو المتذوق له من خلال زوايا التكوين البيولوجي أو الثقافة او الغريزة امر بالغ الأهمية وخصوصاً في دراسة فلسفة الفن والأبداع البصري. وقد وجد الباحث طريقاً أكثر سلاسة في اقتفاء أثر الشعور الفني من خلال زوايا الثقافة والبيولوجيا، الا أن الأمر لم يكن يتلك السهولة فيما يتعلق

بالغريزة. وعلية فأن مجال البحث لا يزال مفتوحاً لمن يستطيع الاقتراب من منطقة الغريزة وعلاقتها بالجمال وتقديره لدى الكائن البشري. يوصي الباحث في نهاية هذه الدراسة بتكثيف استقصاء دور الغريزة في تقدير الجمال عموماً وتقديره في حقول الفن على وجه الخصوص.

المـــــراجع

١. الحمراني حيدر. (٢٠١٦). الخبرات التعليمة . مفهومها . وخصائصها.، *مجلة كلية التربية الاساسية* ، مجلد ٢٢، العدد ٩٣.
٢. مطر، أميرة (٢٠١٣)، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن. دار التنوير للطباعة والنشر.
٣. كانط، عمانويل (٢٠٠٩). نقد ملكة الحكم، منشورات دار الجمل.
٤. جيمينيز. مارك (٢٠٠٩)، ما الجمالية؟. مركز دراسات الوحدة العربية.
٥. الشامي. صالح (١٩٨٦)، الظاهرة الجمالية في الإسلام، المكتب الإسلامي للنشر.
٦. الغزالي. أبو حامد (١٩٠٠)، أحياء علوم الدين، مكتبة الأيمان للنشر.
٧. العقاد. عباس (٢٠١٤) مراجعات في الآداب والفنون، مؤسسة هنداوي للنشر.
٨. بدوي. عبد الرحمن (١٩٩٦)، فلسفة الجمال والفن عند هيجل، دار الشروق.
٩. المعمري. بدر (٢٠٢٠)، ظهور وأفول نظرية تناصف الدماغ: مراجعة تاريخية لتطور نظرية تفسير النشاط الفني الإنساني، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، العدد ٩٧، صـ ٢٦١-٢٧٠.
10. Scherer, K. R., Wallbott, H. G., & Summerfield, A. B. (2010). *Experiencing emotion: A cross-cultural study*. Cambridge University Press.
11. MacLean, P. D., & Kral, V. A. (1973). *A triune concept of the brain and 77ehavior. Including psychology of memory and sleep and dreaming ; papers presented at Queen's University,*

Kingston, Ontario, February 1969, by V.A. Kral and others. Published for the Ontario Mental Health Foundation by University of Toronto Press.

12. Hübl , P. (2013). *Follow the White Rabbit: Into the World of Philosophy*. Penguin.
13. DAMASIO, A. N. T. O. N. I. O. (2003). Feelings of emotion and the self. *Annals of the New York Academy of Sciences*, *1001*(1), 253–261. https://doi.org/10.1196/annals.1279.014
14. Damasio, A. R. (2000). *The feeling of what happens: Body and emotion in the making of Consciousness*. Vintage.
15. Ramachandran, V. S. (2012). *The tell-tale brain: A Neuroscientist's quest for what makes Us human*. W.W. Norton.
16. Blumberg, M. S. (2016). Development evolving: The origins and meanings of instinct. *Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science*, *8*(1–2). https://doi.org/10.1002/wcs.1371
17. Santayana, G. (1961). *The sense of beauty: Being the outline of Aesthetic Theory*. Collier Books.
18. Spink, A. (2010). *Information behavior: An evolutionary instinct*. Springer.
19. Blumberg, M. S. (2016). Development evolving: The origins and meanings of instinct. *Wiley Interdisciplinary Reviews: Cognitive Science*, *8*(1–2). https://doi.org/10.1002/wcs.1371